

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CXCVII, terza serie, 9/II (2010)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Fabio Andreazza

LA POSTURA DEL GIOVANE FLAIANO, CRITICO DI CINEMA

Iniziamo spiegando la parola “postura”. L’accezione con cui la propongo non è presente nei dizionari italiani: è una nozione coniata dal francesista Alain Viala¹ e messa a punto dal sociologo della letteratura Jérôme Meizoz. Come spiega quest’ultimo la postura «è simultaneamente la presentazione di sé attraverso le condotte pubbliche in un contesto letterario e l’immagine di sé costruita nel discorso e attraverso di esso»². Si tratta quindi dell’atteggiamento che lo scrittore manifesta nelle interviste o in altri interventi mediatici e il modo in cui si presenta, in cui costruisce la sua immagine all’interno del testo. A interessarmi è quest’ultimo aspetto: la postura come «maschera formale che istituisce una posizione enunciativa e la riferisce a uno spazio sociale di intelligibilità»³.

Meizoz prende come esempio Céline. «A partire dal suo primo romanzo, *Viaggio al termine di una notte* (1932), Céline impone contemporaneamente nell’enunciazione romanzesca [...] una postura di medico “povero”, medico dei poveri, estraneo al mondo borghese e costretto a lavorare. Inventa una lingua esplicitamente “antiborghese”, secondo una sua espressione, perché si tratta di “restare al livello del popolo”. Questa postura enunciativa, incarnata in uno stile oral-popolare, gli permette di rispondere alle problematiche romanzesche proletarie e populiste, centrali in quel momento nel campo letterario francese»⁴. La postura che assume

¹ ALAIN VIALA, *Éléments de sociopoétique*, in ALAIN VIALA, GEORGES MOLINIÉ, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris 1993.

² JÉRÔME MEIZOZ, *Postura e campo letterario*, «Allegoria», ser. III, 56 (2007), p. 130. Questo articolo è una sintesi delle tesi contenute nel volume dell’autore *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève 2007.

³ J. MEIZOZ, *Postura e campo letterario*, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

Céline, secondo Meizoz, va contestualizzata nel dibattito letterario di quegli anni.

In questo intervento intendo fare delle osservazioni sul modo in cui Flaiano si presenta al lettore agli esordi della sua attività di critico cinematografico (sulle riviste «Oggi» e «Cine Illustrato», dal 1939 al 1940⁵) e più precisamente su come si pone in rapporto da un lato al microcosmo letterario al quale appartiene (anche se non ha ancora pubblicato il romanzo *Tempo di uccidere*, che gli darà la fama, è ben inserito negli ambienti letterari romani ed è attivo come autore di racconti e di recensioni letterarie⁶) e dall'altro al macrocosmo sociale costituito dal pubblico delle sale cinematografiche.

Facciamo qualche prelievo riguardante il primo aspetto. A proposito di *Dora Nelson* di Mario Soldati scrive: «Del successo il merito va in gran parte a Mario Soldati: questo giovane scrittore rivendica il cinema all'intelligenza, e – secondo noi – fa bene. La sua regia è impeccabile, studiata, rigorosa e sta a dimostrare che per fare un film non occorre che il regista debba essere proprio illetterato»⁷. Commentando *Alba tragica* scrive che questo film «è stato tacciato di “letterario” [...] circa questo, crediamo che un po' di “letteratura” non farebbe male [:] l'avessero anche i nostri registi»⁸. Su *Smarrimento*, diretto dal francese di origine russa Léonide Moguy e, soprattutto, sceneggiato da Jean Aurenche e dialogato dall'allora noto scrittore Marcel Achard, dice: «*Smarrimento* è una

⁵ Su «Cine Illustrato» nelle prime settimane Flaiano scrive sotto lo pseudonimo di Patrizio Rossi. La scelta è per Tullio Kezich da attribuire a un contratto di esclusiva con un altro editore, forse «Oggi» (cfr. TULLIO KEZICH, *Quando Flaiano si chiamava Patrizio Rossi*, in ENNIO FLAIANO, *Un film alla settimana. 55 critiche da “Cine Illustrato” (1939/1940)*, a cura di Tullio Kezich, Roma 1988, p. 8.

⁶ Cfr. ANNA LONGONI, *Cronologia*, in ENNIO FLAIANO, *Opere scelte*, a cura di Anna Longoni, Milano 2010, pp. XXXVIII-XLI.

⁷ PATRIZIO ROSSI [ENNIO FLAIANO], *Assia Noris uno e due*, «Cine Illustrato», 1 (1940); poi in E. FLAIANO, *Un film alla settimana*. ora in ENNIO FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, a cura di Guido Fink, Milano 1990, p. 41.

⁸ PATRIZIO ROSSI [ENNIO FLAIANO], *Polpettone, invenzione, film rosa, e verista*, «Cine Illustrato», 4 (1940); poi in E. FLAIANO, *Un film alla settimana*; ora in E. FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, p. 44.

storia molto confortante specie per chi, come noi, crede che l'abilità letteraria del soggetto non possa guastare un film ed è convinto che una certa cultura non rovini nemmeno chi di film si occupa per mestiere»⁹.

In una polemica con Zavattini che metteva in risalto la distanza fra il soggetto di *Bionda sotto chiave*, scritto di suo pugno, e il film diretto da Camillo Mastrocinque, Flaiano scrive: «L'autore che protesta, per avere ottenuto dal suo soggetto un film totalmente diverso, viene ad ammettere che ha dato con molta probabilità un soggetto non precisato in tutti i particolari, ha lasciato cioè libero campo all'altrui fantasia: oppure, nel caso contrario, che ha permesso ogni manipolazione»¹⁰.

Infine, in un articolo sul cinema americano, un affondo sull'"autorializzazione" del regista, che ha condotto a virtuosismi stilistici: «[...] pur con l'avvento del Regista, è riuscito a conservare il gusto per il racconto puro e a non prestare all'obiettivo un'intelligenza giudicatrice, ma soltanto un buon colpo d'occhio arguto e sereno e molta facilità di descrizione»¹¹.

Ora, leggendo queste citazioni ci troviamo di fronte a un letterato che, chiamato a occuparsi di cinema, rivendica la superiorità culturale del proprio campo di produzione e ritiene il nuovo mezzo espressivo bisognoso di nutrimenti letterari. Mette in discussione l'autonomia del cinema e ritiene che la valorizzazione della regia abbia avuto sostanzialmente risultati negativi, rendendo i film più "opachi" dal punto di vista formale.

L'atteggiamento di Flaiano non è raro in questi anni. Con l'avvento del sonoro il ruolo dello sceneggiatore è sempre più valorizzato, ma nel contempo si consolida l'idea che spetti al regista la responsabilità artistica del film. Questo genera un conflitto che oppone assertori dell'autorialità dello sceneggiatore e assertori del-

⁹ PATRIZIO ROSSI [ENNIO FLAIANO], *Protagonista, l'atmosfera*, «Cine Illustrato», 12 (1940); poi in E. FLAIANO, *Un film alla settimana*; ora in E. FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, p. 60.

¹⁰ P.R. [PATRIZIO ROSSI = ENNIO FLAIANO], s.t., «Cine Illustrato», 52 (1939); ora in E. FLAIANO, *Un film alla settimana*, pp. 23-24.

¹¹ PATRIZIO ROSSI [ENNIO FLAIANO], *Secondo episodio*, «Cine Illustrato», 10 (1940); poi in E. FLAIANO, *Un film alla settimana*; ora in E. FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, p. 56.

l'autorialità del regista – che in Italia si manifesta in un susseguirsi di interventi su diverse riviste, in particolare su «Cinema»¹². Da un articolo di Alessandro De Stefani del 1936, in cui vengono descritte le fasi che si succedono dal soggetto alla sceneggiatura, emerge una presa di posizione che troviamo anche negli altri interventi dei letterati-sceneggiatori: la necessità di una sceneggiatura “di ferro” perché «dalla precisione e dall'immutabilità della sceneggiatura dipende molto spesso la riuscita del film, e sempre il suo costo»¹³. De Stefani si mostra così in linea con il direttore della Direzione generale della cinematografia, Luigi Freddi, che guardava al modello di produzione hollywoodiano. Ciò è ancora più chiaro dalle parole di Gian Gaspare Napolitano. Qualche mese più tardi, subito dopo un intervento di Freddi che apre il numero, in un articolo intitolato *Decadenza del regista come mago?* egli descrive i problemi economici causati ai produttori da noti registi come Pabst, Ejzenštejn e Clair e trae le seguenti conclusioni: «Qualche cosa finisce, in mezzo ai tonfi di questi clamorosi fallimenti che mettono a rumore il campo degli industriali veri e propri. Il mito del regista». A ciò segue l'ascesa di «una nuova stella»: il direttore di produzione: «[...] l'uomo che ha scoperto che 'per fare del cinematografo ci vogliono delle buone storie'. Buone storie, e cioè buoni soggetti, sceneggiatori, dialoghetti. Ma che succede? “La sceneggiatura definitiva è il film”»¹⁴. Anche Giacomo Debenedetti – la cui teoria dell'autore è comunque piuttosto eterodossa – evidenzia, sebbene in modo meno perentorio, l'importanza della sceneggiatura, la «vera realizzazione teorica» del film, che garantisce di sapere se il film «correrà»¹⁵ e che ne diminuisce i costi. O Mario Pannunzio, che ritiene sia affidato «molto, forse troppo, al regista» e propone una riforma goldoniana per il cinema: «d'imporre e di chiedere cioè una sceneggiatura precisa, minuziosa e possibilmente immutabile». Che naturalmente deve

¹² Cfr. LAURENT SCOTTO D'ARDINO, *La revue Cinema et le néo-réalisme italien. Autonomisation d'un champ esthétique*, Saint-Denis 1999; FABIO ANDREAZZA, *Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta*, «Studi Novecenteschi», 72 (2006).

¹³ ALESSANDRO DE STEFANI, *Soggetti cinematografici*, «Cinema», ser. I, 5 (1936), p. 191.

¹⁴ GIAN GASPARE NAPOLITANO, *Decadenza del regista come mago?*, «Cinema», ser. I, 7 (1936), p. 255.

¹⁵ GIACOMO DEBENEDETTI, *Primo punto: la sceneggiatura*, «Cinema», ser. I, 34 (1937); poi in ID., *Al cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, 1983, pp. 123-124.

essere affidata a uno scrittore, poiché «un tal lavoro è compito principalmente letterario»¹⁶. Come anche l'ideazione del soggetto, secondo Napolitano e Corrado Alvaro; che peraltro lamentano l'atteggiamento loro riservato nel mondo del cinema. Il primo afferma che allo scrittore bisognerebbe dare «non solo denaro, ma un tanto di fiducia, d'autorità e di rispetto»¹⁷; secondo l'esperienza di Alvaro, infatti, «i professionisti del cinema, fra noi, chiamano "letterati" gli scrittori, e questa vuol essere una parola spregiativa»¹⁸.

L'atteggiamento di Flaiano si comprende meglio se inserito in questo dibattito. La sua non è solo la postura del letterato che afferma la superiorità della sua sfera di produzione, come già negli anni Dieci. È anche quella del letterato che come altri suoi colleghi riscontra un declino della dimensione letteraria del cinema, dal momento che assiste in questi anni a una crescente valorizzazione teorica e pratica della regia.

Dai prelievi effettuati abbiamo incontrato un Flaiano che parla fondamentalmente agli addetti ai lavori più che al pubblico di «Oggi» o «Cine Illustrato». Vediamo ora come si relaziona al pubblico delle sale, omologo a quello che legge queste riviste.

Nella recensione a *L'uomo che vide il futuro* di Maurice Elvey, pur non trovandolo ben riuscito, mostra di apprezzarne «l'aspetto documentario». Ma aggiunge: «Purtroppo il pubblico, pregustate le più stravaganti bizzarrie, non potendo condividere i nostri ripieghi, prese a sflosciare ogni episodio con quei commenti diabolici»¹⁹. Altrove non considera un fatto positivo «conquistare i favori di un largo pubblico [...] se [ci] si riferisce alle funzioni di ogni arte»²⁰. E non è una considerazione scontata: Bontempelli, ad esempio, la pensava in modo opposto²¹.

¹⁶ MARIO PANNUNZIO, *Le smanie della sceneggiatura*, «Cinema», ser. I, 37 (1938), pp. 10-11.

¹⁷ GIAN GASPARÈ NAPOLITANO, *Cinema italiano? Cinema italiano*, «Cinema», ser. I, 9 (1936), p. 338.

¹⁸ CORRADO ALVARO, *Diario d'un soggettista*, «Scenario», 3 (1937); poi in ID., *Al cinema*, a cura di G. Briguglio, G. Scarfò, Soveria Mannelli, 1987, p. 62.

¹⁹ ENNIO FLAIANO, *L'uomo che vide il futuro*, «Oggi», 6 (1939); poi in E. FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, p. 26. Il corsivo è mio.

²⁰ ENNIO FLAIANO, *Pazzie*, «Oggi», 18 (1939); poi in E. FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, pp. 30-31.

²¹ Mi permetto di rimandare al mio *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma 2008, p. 180.

Questo atteggiamento distaccato non è però esclusivo. Lo troviamo anche solidale con le preferenze del pubblico. Recensendo *L'isola dei coralli* di Maurice Gleize, con Jean Gabin, scrive: «in definitiva è una di quelle furberie editoriali che, utilizzando attori e formule affermate, si dirigono ad un pubblico più vasto, quel pubblico che non può tollerare le disgrazie al di là di un giusto limite e vuole che, dopo la burrasca, venga fuori un sole di cartone a rischiare ogni cosa. E non ha tutti i torti poiché, ad una visione pessimista della vita, alle conclusioni desolate, ci sembra siano da preferire le soluzioni ottimiste seppure trascinate sul solito motivo della marcia nuziale. Tra due retoriche è bene propendere per la più innocua»²².

Descrivendo la proiezione di *Un'avventura di Salvator Rosa* di Blasetti parla di «un pubblico intelligente [...] che non ha lesinato gli applausi a nessuno [...] E noi, in piedi, per la grande ressa, [...] abbiamo fatto i nostri applausi anche a nome di voi lettori»²³. Se la sua partecipazione all'applauso è parzialmente indicativa, dal momento che si dichiara circondato da un pubblico intelligente, cioè dai gusti raffinati, parlando del «vero pubblico» di Totò, quello dei teatri di periferia, dice: «con una facilità che può essere male interpretata, *dato il nostro incarico*, di un tale pubblico apprezziamo pienamente i gusti»²⁴.

Le ragioni e le reazioni del pubblico sono molto presenti negli scritti cinematografici di Flaiano. A volte si tiene a una distanza di sicurezza, a volte assume un atteggiamento empatico con il pubblico popolare. Ecco allora che oltre al giudizio sul film, entrano nel testo la ricostruzione dell'atmosfera della sala, gli applausi o il dissenso che gli spettatori manifestano.

È un modo di operare molto diverso, per esempio, da quello di un altro letterato prestatosi alla critica cinematografica come Giacomo Debenedetti. Dieci anni prima aveva esordito come critico

²² ENNIO FLAIANO, *L'isola dei coralli*, «Oggi», 15 (1939); poi in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, a cura di CRISTINA BRAGAGLIA, Milano 1978, p. 31.

²³ FLAIANO, *La primula «rosa»*, «Cine Illustrato», 8 (1940); poi in E. FLAIANO, *Un film alla settimana*; ora in E. FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, p. 52. Il corsivo è mio.

²⁴ ENNIO FLAIANO, *Animali pazzi*, «Oggi», 13 (1939); poi in E. FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, p. 29.

militante sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino. E come Flaiano era sulla soglia dei trent'anni. In questa nuova veste, Debenedetti non faceva dimenticare al lettore il suo primo mestiere e collocava i film dozzinali che gli capitava di recensire in un contesto alto, aprendo, per esempio, un articolo con un aneddoto su Berlioz che dava per scontato il lettore conoscesse. Il suo fine però era quello di utilizzare dei «criteri prettamente cinematografici»²⁵ per analizzare i film. Registrare il calore della sala era impensabile. Non si trattava di adeguarsi allo spettatore medio ma di elevarne i criteri con cui valutare la produzione cinematografica.

Per trovare delle spiegazioni al diverso rapporto con il pubblico che intrattengono i due critici credo possa essere utile ripercorrere brevemente le loro traiettorie biografiche. Debenedetti, figlio della borghesia ebraica piemontese, è un alunno modello: compie studi di matematica, si laurea in giurisprudenza e in lettere, legge precocemente Proust; giovanissimo, fonda una raffinata rivista letteraria («Primo Tempo») e pubblica un volume di racconti (*Amedeo e altri racconti*, 1926). Amico di Baretta, Casorati, del gruppo di intellettuali che fanno capo al «Convegno» e a «Solaria», Debenedetti è un aristocratico delle lettere che, a differenza di altri compagni di viaggio, dichiara nel 1930 di disinteressarsi «volentieri di ciò che succede sull'agorà [...], da preoccupazioni collettive e da doveri civili»²⁶. È un letterato puro, rinchiuso nella sua torre d'avorio.

Flaiano è invece figlio di un commerciante pescarese. Trascorre un'infanzia «piena di esilii», come ha dichiarato, «alla David Copperfield»²⁷, dal momento che il padre lo manda a studiare in sei diversi collegi, dalle Marche alla Lombardia, a Roma. Compie in seguito studi tecnici che interrompe a causa di una bocciatura. Diplomatosi al liceo artistico si iscrive nella facoltà romana di Architettura ma frequenta i corsi solo per un paio d'anni. In quel

²⁵ GIACOMO DEBENEDETTI, [Presentazione], in *Programma del Cinema di Eccezione*; poi in GIACOMO DEBENEDETTI, *Al cinema*, p. 309.

²⁶ GIACOMO DEBENEDETTI, *Dal «Diario postumo» di G. Debenedetti*, «L'Italia letteraria», 19 (1930) citato in ANGELA BORGHESI, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia 1989, p. 51.

²⁷ ENRICO MARIA RICCIUTI, *Gli abruzzesi del Cupolone: Ennio Flaiano. Il Marziano di Pescara non segue la moda*, «Il Messaggero», 24 febbraio 1972; citato in FABRIZIO NATALINI, *Ennio Flaiano. Una vita nel cinema*, Roma 2005, p.17.

periodo collabora con Anton Giulio Bragaglia, diventa amico del pittore Oreste Tamburi, ma soprattutto frequenta i caffè Greco e Aragno e le redazioni dei giornali alla ricerca di occasioni lavorative.

Le origini piccolo-borghesi, la traiettoria precaria, la varietà delle esperienze di Flaiano lo dispongono ad afferrare più facilmente di chi è rimasto rinchiuso nel suo microcosmo come Debenedetti i modi di funzionamento dei mondi sociali con i quali entra in contatto. E questo si può constatare nei suoi scritti sul cinema: pur nella consapevolezza dello status culturale raggiunto, pur appartenendo ormai alla comunità intellettuale romana, non manca non solo di mostrare curiosità per il pubblico che riempie le sale cinematografiche ma anche di solidarizzare con i gusti di cui esso si fa portatore, pur sapendo di poter essere facilmente frainteso.